



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Podwójne odbicie : wykłady lozańskie - liryki lozańskie

**Author:** Leszek Zwierzyński

**Citation style:** Zwierzyński Leszek. (2006). Podwójne odbicie : wykłady lozańskie - liryki lozańskie. W: A. Nawarecki, B. Mytych-Forajter (red.), "Wykłady lozańskie Adama Mickiewicza" (S. 182-197). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Leszek Zwierzyński

Uniwersytet Śląski



## Podwójne odbicie Wykłady lozańskie – liryki lozańskie

### Zwierciadło

Co wykłady lozańskie i lozańskie liryki mówią o sobie nawzajem? Czy poza czasem i miejscem powstania łączy je coś więcej – jakieś elementy odsłaniające ukrytą analogię ich „struktur głębokich”? Próba odpowiedzi na te pytania prowadzi do pytań następnych: jakie znaczenie miał obraz literatury rzymskiej, skonstruowany na użytek wykładów lozańskich, dla kształtowania się świadomości poetyckiej i poetyckiej wyobraźni Mickiewicza w okresie lozańskim i jak wpłynął na przemianę jego sztuki poetyckiej, która się wtedy dokonała?

Aby znaleźć przejście między dziełami o tak różnym modusie tekstowym (z jednej strony liryki będące ekstraktem Mickiewiczowskiej poezji, z drugiej – robocze notatki do wykładów i zapisy tychże wykładów), spróbuję wydobyć z wykładów lozańskich niektóre (najważniejsze?) figury wyobraźni, w jakie Mickiewicz ujmuje swój obraz literatury łacińskiej, po czym dokonam analogicznej destylacji liryków lozańskich. Zanim jednak zajmę się poszczególnymi figurami, chciałbym wskazać tę, która będzie stanowiła podstawę i jądro mojego wywodu, a która mimo swej wagi nie została w tekście wykładów wyrażona *explicite*.

Obraz literatury łacińskiej jest, jak ukazał to sam Mickiewicz, dwoisty. Z jednej strony stanowi ona fundament studiów humanistycznych i całej kultury europejskiej, z drugiej wydaje się wtórna, mniej atrakcyjna niż odkryta w romantyzmie na nowo literatura grecka czy rozwijające się dynamicznie literatury nowożytne. Tę wtórność literatury łacińskiej względem literatury greckiej dostrzegali sami Rzymianie. Jak pogodzić te dwa obrazy i dwie oceny?

Otóż, jak wynika z wywodów Mickiewicza, tym, co uczyniło z literatury rzymskiej literaturę powszechną, była właśnie cecha jej pozornej wtórności. Literatura ta bowiem jako pierwsza przeglądała się w innych literaturach – w literaturze greckiej, lecz także w literaturach azjatyckich<sup>1</sup>. Pierwsza oglądała swą postać w czymś innym. To dało jej (zgodnie z Schellingiańską teorią poznania) samoświadomość, świadomość własnego oblicza, własnego kształtu, samej siebie. Wchłonęła przy tym niektóre aspekty tego, w czym się odbijała, rozwijając się dalej jako literatura państwa światowego: literatura uniwersalna. Stworzyła świadomie powszechny kształt. Dlatego – jak stwierdza Mickiewicz – każda późniejsza literatura, aby uzyskać wielkość, musi się najpierw w niej odbić, szukać w niej swego oblicza, swego kształtu.

Wykorzystując ten model uzyskania samoświadomości w zjawisku odbicia, chciałbym spróbować zapytać o to, jaki kształt, jaki obraz swej poezji Mickiewicz ujrzał w zwierciadle literatury rzymskiej. Ale szukać tego kształtu będę w drugim odbiciu – w lirykach lozańskich. Zbadać chcę bowiem, jak wyglądają liryki lozańskie w zwierciadle wykładów lozańskich, lecz także jak owe liryki pozwalają dookreślić (zinterpretować?) „teorię poezji” zawartą w wykładach lozańskich. Swe rozważania rozpocznę od lustra – od kształtu poezji, jaki kreśli poeta, opisując istotne cechy literatury rzymskiej, oglądanej z perspektywy swego czasu, a więc z punktu widzenia romantyzmu.

Wskazana w wykładach cecha najogólniejsza, najważniejsza literatury rzymskiej polega „na stosowaniu w sztuce żywiołu nowego, żywiołu czysto ludzkiego” (WR, T. 7, I, s. 172). Jak precyzuje Mickiewicz w drugiej redakcji: polega „na wyższym stopniu wolności i niezawisłości umysłu ludzkiego” (WR, T. 7, I, s. 180). Cecha ta wytworzyła się nie dzięki wyjątkowemu talentowi jakiegś jednostki, lecz

dzięki postępowi, jakiego dokonała ludzkość prowadzona mieczem konsulów, kierowana polityką senatu, trzymana w ryzach żelaznym ramieniem imperatorów.

WR, T. 7, I, s. 180

Interesująca jest oksymoroniczność w ujęciu tej „najważniejszej cechy”. Wolność objawia się w żywiole ludzkim (sile!), którym jest „pojętność”, „rozsądek”, a nawet „rachuba”. A więc wolność uzyskana dzięki ludzkiej kontroli, większemu stopniowi uporządkowania. Ta „dziwność” rozumienia rzymskiej wolności pogłębia się w piętrzących się tu wyobrażeniach siły, mocy (miecz, żelazne ramie), pojawiających się zresztą już wcześniej (jakby mimochodem) w opisie latynistów renesansu:

---

<sup>1</sup> Jak wskazuje Mickiewicz, Rzymianie jako pierwsi dokonywali świadomie tłumaczeń. WR, T. 7, III, s. 199.

Niczym prawdziwi Rzymianie niszczyli wszelką niezawistość umysłu [...].

WR, T. 7, I, s. 168

Ta oksymoroniczność, warta uwzględnienia w rozumieniu poetyki liryków łożańskich, wiąże się z centralnym tematem wykładów łożańskich – formą. Właśnie świadome stworzenie formy w sztuce słowa uznaje Mickiewicz za najważniejsze poetyckie dokonanie Rzymian. Z formą związane są figury wyobraźni wykładów. Co ciekawe, zaczerpnął je poeta głównie z dziedzin praktycznych, rzemieślniczych – z tych, w których człowiek twórca obcuje, zmagą się z konkretną, twardą materią.

I tak najważniejszą właściwością rzymskiej sztuki słowa jest dla poety klarowność, przejrzystość – „jasna świadomość tego, co chcieli robić” (WR, T. 7, I, s. 180). (Przejrzystość stanowi w oczywisty sposób jedną z podstawowych cech liryków łożańskich, a w liryku *Nad wodą wielką i czystą...* została również stematyzowana). Tę cechę formy wyrażają najlepiej metafory architektoniczne – konstrukcja, budowa (WR, T. 7, III, s. 192–193). Z tymi wyobrażeniami wiąże się ukryte we frazie:

Rzymianie ustalali z góry cel swoich poematów, układali ich plany, obliczali środki wykonania.

WR, T. 7, I, s. 180

– echo ewangelicznej przypowieści o budowie wieży (Łk 14, 28–30). Świadomość celu, nakierowanie nań jako podstawa sztuki słowa powraca wielokrotnie w wykładach<sup>2</sup>. Stanowi także nieusuwalny składnik łożańskich liryków...

Centralnym wyobrażeniem formy jest jednak dla Mickiewicza figura, ujmująca samą zasadę, istotę sztuki słowa (łacińskie *ars*) jako pracę kowalską – kucie, nadawanie siłą materii nowego pożądanego kształtu (WR, T. 7, I, s. 180). To wyobrażenie w plastycznej, konkretnej postaci pojawia się w liryku *Snuć miłość...*

Rozkładać ją jak złotą blachę, gdy się kuje  
Z ziarna złotego; [...].

*Snuć miłość...*, w. 3–4<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Martin Heidegger w *Pytaniu o technikę* w analizach *techné* również podkreśla wagę nastawienia w tworzeniu na *telos*. Zapomnienie, zamazanie różnicy między celem a skutkiem wskazuje filozof jako jeden z przejawów cywilizacji Zachodu. Zob. M. Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć*. Wybór, oprac., wstęp K. Michalski. Tłum. K. Michalski et al. Warszawa 1977.

<sup>3</sup> A. Mickiewicz: *Wybór poezji*. T. 2. Oprac. C. Zgorzelski. Wrocław 1986 [BN I, 66], s. 338.

Tenże liryk ułatwia dostrzeżenie ciągłości różnych Mickiewiczowskich wyobrażeń. Ziarno bowiem występuje tu dwukrotnie – nie tylko w cytowanym kowalskim obrazie, lecz także w tradycyjnym rolniczym wyobrażeniu „siania” („Po ziemi ją rozsypać, jak się zboże sieje” – *Snuć miłość...*).

Aby oddać właściwości rzymskiej sztuki słowa, Mickiewicz wizualizuje (materializuje), niczym Konrad w *Wielkiej Improwizacji*, doskonałość rzymskiej formy:

Cyceron [...] zatrzymuje się, aby podziwiać kształt, krągłość i brzmienie, jakim się rozlega jego okres dźwięczny.

WR, T. 7, III, s. 193

Do przedstawienia tego ładu stosuje dalej metaforę antropomorfizującą<sup>4</sup>:

Rzymianie starannie układają każde zdanie jak togę w fałdy.

WR, T. 7, III, s. 193

Kolejną metaforę antropomorfizującą wykorzystuje poeta (zgodnie ze starą tradycją), ujmując całą literaturę rzymską w porządek okresów życia ludzkiego. Przyjmuje cztery okresy, zaznaczając jednak, iż sami Rzymianie stosowali podział trójkowy (dzieciństwo – młodość – starość) (WR, T. 7, V, s. 202). W obrazie własnej egzystencji (liryk *Polaty się lzy...*) przyjmie właśnie ten bardziej zwarty podział rzymski<sup>5</sup>. Do ukazania roli, wagi literatury rzymskiej jako literatury powszechnej używa kolejnej metafory rolniczej – drzewa (WR, T. 7, II, s. 185–186). Z nią wiąże się wyobrażenie literatury jako czegoś żywego, zmieniającego się obecnie, jak wskazuje Mickiewicz, w refleksji teoretycznej samych Rzymian (WR, T. 7, III, s. 195)<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Nie będę się bliżej zajmował sprawami stylu, pisma, gdyż są one tematem rozprawy Aleksandra Nawareckiego, zawartej w niniejszej książce.

<sup>5</sup> Różnica w określeniu ostatniego etapu życia (wiek męski – starość) nie jest tu chyba zasadniczą innością, lecz raczej odmiennością wynikającą z egzystencjalnego ujęcia zawartego w liryku, a zarazem przeżywanego przez poetę, okresu życia.

<sup>6</sup> Ten Mickiewiczowy obraz literatury rzymskiej jest z konieczności bardzo szkicowy. Bardziej całościowe ujęcie, z uwzględnieniem ewolucji Mickiewiczowej perspektywy, daje Maria Kalinowska w ostatnio wydrukowanym artykule *Wokół Mickiewiczowskiej hermeneutyki kultury antycznej w wykładach lozańskich. Próba sformułowania pytań*. W: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski*. Red. M. Kalinowska i B. Paprocka-Podlasiak. Toruń 2003, s. 195–204.

## Odbicie

Opisane wyobrażenia wydają się najważniejsze w wykładach lozańskich. Taką postać ma lustro, w którym chciałbym obejrzeć liryki lozańskie, ujęte jako wewnętrznie powiązany zespół utworów. Część wyobrażeń, współtworzących rdzeń całego cyklu, jest analogiczna do figur-metafor wykorzystanych przez Mickiewicza do opisanie literatury rzymskiej (forma, metamorfoza, wykuwanie kształtu...). Cały cykl spróbuję skupić wokół jednej figury wyobraźni: będzie to sama zasada zwierciadła – odbijanie, odzwierciedlanie. Ten wybór ustawia w centrum liryk *Nad wodą wielką i czystą...* (Choć w różnych oglądach środkiem „cyklu” może się stać każdy z liryków, każdy z nich, jak wiadomo, organizuje i reinterpretuje nie tylko cykl, ale całą wcześniejszą poezję Mickiewicza).

W liryku *Nad wodą wielką i czystą...*, jako jedynym, odbijanie, odzwierciedlanie jest głównym tematem, ale mechanizm odbicia zostaje tu także prze-transformowany w strukturę tekstu, uczestniczy w tej postaci w rozwoju akcji lirycznej. Ta strukturalna zasada odzwierciedlania, obecna także w pozostałych lozańskich wierszach, staje się główną, osiową figurą lozańskiej liryki (jako odbijanie, odwzorowanie, podwojenie, rozdwojenie...). Chcąc opisać działanie odbijania w całym cyklu, spróbuję określić następstwo utworów zgodnie z wewnętrznym ruchem wyobrażeń i myśli<sup>7</sup>.

Początek – przeszłość warunkującą teraźniejszość – ustanawia ponad wszelką wątpliwość liryk *Ach, już i w rodzicielskim domu...* Jest w nim tylko przeszłość – nawet forma, materia są tu grube, surowe, ledwo ociosane. Najdalej w przyszłość wychylony wydaje się liryk *Uciec z duszą na liście...*<sup>8</sup> Koniec, jakby lustrzane odbicie początku. Natomiast bezpośrednio po *Ach, już i w rodzicielskim domu...* sytuuje się liryk *Gdy tu mój trup...* W nim, w teraźniejszości, obecny jest nie tylko stan przeszły, lecz także możliwość zaistnienia zmiany, możliwość czegoś innego. Właśnie w podwojeniu przejawia się tu figura odbicia. Podmiot rozdwa się na „ja” empiryczne i „ja” transcendentne. Wiąże się to z ustawieniem naprzeciw świata „tu” (trupiego, pustego) świata „tam” (n o u m e n a l n e g o, istotnego, żywego). Ale lustrzanność wykorzystana zo-

<sup>7</sup> Nie próbuję tu odtworzyć porządku utworów według kolejności ich zapisu (tworzenia) – uczynił to onegdaj Jacek Łukasiewicz: *(Cykl lozański jako dziedzictwo. W: Studia o Mickiewiczu. Red. W. Dynak, J. Kolbuszowski. Wrocław 1992), lecz wewnętrzny porządek myśli.*

<sup>8</sup> Przyjmuję w wypadku tego utworu lekturę rękopisu dokonaną przez Aleksandra Nawareckiego (zob. *Arcydział Mickiewicza. W: Trzyście arcydzieł romantycznych. Red. E. Kiślak, M. Gumkowski. Warszawa 1996, s. 103–112), zaakceptowaną przez Czesława Zgorzelskiego i uwzględnioną przezeń w ostatnim wydaniu *Wyboru poezji Adama Mickiewicza* w serii Biblioteki Narodowej.*

stała w tym liryku również w inny, niezwykle sposób – wewnątrz świata „tam” dla ukazania jego transcendentności. Konstruuje świat „tam” Mickiewicz zastosował bowiem perspektywę odwróconą<sup>9</sup>. W czwartej strofie liryku Ona – ta, która „z ganku biała stąpa” – w kolejnych wersach: biegnie, leci i – świeci – „ku nim”, lecz naprawdę nie zbliża się, przeciwnie, jest coraz bardziej odległa (i zarazem bardziej sakralna, transcendentna). Uwidaczniają to kolejne „jej” wyglądy, wyrażające zmniejszanie, oddalanie. Lustrzane odbicie, odwrócenie funkcjonowania normalnej przestrzeni<sup>10</sup>.

Zjawisko lustrzanności (perspektywy odwróconej) włada w tym liryku nie tylko przestrzenią, lecz także czasem. W strofie trzeciej czas wyraźnie cofa się: od teraźniejszości „trupa”, przez miniony czas „siedzącego pod jodłami” mężczyzny, leżącego „wśród bujnej i wonnej trawy” młodzieńca, aż do czasu początku – dziecka pędzącego „za wróblami, motylami”<sup>11</sup>. Czas tego utworu to odwrócone odbicie czasu realnego, przemijającego – czas odzyskany, powracający (jak w sonecie *Do Niemna*) do źródeł heraklitejskiej rzeki.

Kolejna faza przemiany dokona się w centralnym liryku *Nad wodą wielką i czystą...* Tu już w „teraźniejszości przemijającej” (przeszłości?) obecne jest nieprzemijające, a w drugiej części utworu obserwujemy absolutne wychylenie w wieczność. Ale w cyklu lozańskim (w moim układzie) oprócz głównej, diachronicznej linii rozwoju znajdują się dwa liryki (*Polaly się lzy...* i *Snuć miłość...*) sytuujące się w relacji nie tyle diachronicznego następstwa, ile synchronicznej jednoczesności, wariantowości w stosunku do centralnego liryku *Nad wodą wielką i czystą...* (i poprzedzającego go *Gdy tu mój trup...*).

W liryku *Polaly się lzy...* obserwujemy inny wariant rozdzielenia podmiotu, który obecny jest tu zarówno jako przedmiot oglądu, uwięziony w klatce czasu, klatce wersów – okresów życia, jak i jako transcendentny podmiot, oczyszczony, w krystalicznych strugach swych łez, patrzący na wszystko z dystansu, spoza życia. Ale w liryku tym – podobnie jak w utworze centralnym – figura odbicia widoczna jest również w strukturze tekstu. Realizuje ją nie tylko rymowe (zwierciadlane!) dopełnianie, przedłużanie wersów, lecz całość struktury: kolejne wersy powtarzają (odzwierciedlają) wzorzec syntaktyczno-rytmiczny utworzony „na początku”. Najwyraźniejsze jest to w klamrowej tożsamości początku i końca.

<sup>9</sup> O perspektywie odwróconej w ikonie zob. B. Uspienski: *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon*. W: *Semiotyka kultury*. Wybór i oprac. E. Janus, M.R. Maye-nowa. Warszawa 1975, s. 365; P. Ewdokimow: *Prawosławie*. Tłum. ks. J. Klinger. Warszawa 1996, s. 291–292, 299–306.

<sup>10</sup> Jednocześnie dokonuje się tu – jak ukazał to precyzyjnie Jacek Łukasiewicz – rozszerzenie, przemiana przestrzeni: z początkowej horyzontalnej przestrzeni Litwy stwarza poeta w ostatnim wersie obszerniejszą, wertykalną przestrzeń Lozanny. Zob. J. Łukasiewicz: *Cykl lozański jako dziedzictwo...*, s. 33–34.

<sup>11</sup> Precyzyjnej identyfikacji wieku bohatera utworu w kolejnych obrazach tej strofy dokonał jako pierwszy Jacek Łukasiewicz (ibidem).

Zasadę odbijania na poziomie struktury najkonsekwentniej rozwija drugi „synchroniczny” liryk – *Snuć miłość...* Tu przedstawiony został obraz wzrostu, poszerzania siebie, swej mocy, przez kreowanie z siebie czegoś innego (miłości – a więc dawania siebie). Różne postacie tego stwarzania „od siebie”: snucie, ale i drażnienie, rozlewanie, rozsiewanie, rozpraszanie siebie<sup>12</sup>. Odbicie zostało zrealizowane w tym utworze w postaci imitacji, wielopiętrowego naśladowania. To fuga, w której, w polifonicznej równoległości tematów, każdy następny jest powtórzeniem (odbiciem) i przetworzeniem początkowego.

Odbicie – podstawowy, osiowy temat liryku *Nad wodą wielką i czystą...* – nie jest w poezji Mickiewicza czymś nowym, odgrywa w niej istotną rolę niemal od początku – od ballad. Nie sposób tu przedstawić przejawów i przemian tego zjawiska w całości (są zresztą prace opisujące rolę odbicia w poezji romantycznej<sup>13</sup>), wskażę więc tylko kilka zasadniczych rysów. Na początku (w *Świtezii*) odbicie stanowi przyczynę nocnej przemiany świata, której najważniejszymi aspektami są: przywrócenie pełnej postaci kosmosu, przemiana relacji człowieka z Bytem i otwarcie rzeczywistości na transcendencję<sup>14</sup>. Wtargnięcie transcendencji w zjawisku odbicia przynosi jeszcze jeden efekt – uwiecznienie momentu doświadczenia *sacrum*, przyjmujące tu postać unieruchomienia, zastygnięcia człowieka i bytu.

Odbicie ujawnia noumenalne oblicze rzeczywistości, ale nie przemienia jej na stałe; stanowi tylko znak metamorfozy, jej zapowiedź. Sama przemiana jest niezależna od zjawiska odbicia i ma w balladach zdecydowanie negatywne oblicze – destrukcji świata codziennego. Ta wczesnoromantyczna postać lustrzanności znajduje kulminację w I części *Dziadów*, w balladzie *O Zaklętym Młodzieńcu*. Tu odbijanie w lustrze (zetknięcie z transcendencją) najpierw wydobywa bohatera ze świata realnego, zwalnia upływ jego czasu egzystencjalnego, a potem, w ostatecznym, fizycznym dotknięciu lustra, powoduje śmierć – całkowite znieruchomienie, martwość i skamienienie.

*Sonety krymskie* rozwijają motyw odbicia (ważna zaczyna być tu głębia), ale prawdziwą przemianę lustrzanności dostrzec można dopiero w polistopadowym wierszu *Śniła się zima...* W drugiej części utworu Ewa szuka odbicia już nie na powierzchni, lecz w „głębi modrej i dalekiej”. Tu też konsekwencją owego odbicia-poznania wydaje się przemiana Ewy w jaskółkę, i ostateczna *metanoia* podmiotu.

<sup>12</sup> Analiza tego – ważnego dla poezji Mickiewicza – wyobrażenia w: W. Owczarski: *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*. Gdańsk 2002, s. 47–70.

<sup>13</sup> I. Opacki: *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*. W: Idem: *Poetyckie dialogi z kontekstem*. Katowice 1979, s. 54–55.

<sup>14</sup> Dokładna analiza w: L. Zwierzyński: *Wyobrażenia akwaticzne Mickiewicza*. Katowice 1998; zob. też I. Opacki: *„W środku niebokręga”. Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 18–19.



Opisane aspekty zjawiska odbicia zostają rozwinięte i zradykalizowane w liryku *Nad wodą wielką i czystą...* Sama dźwiękowa postać (materia) utworu wydaje się „twardsza” niż w sąsiednich tekstach – jak powierzchnia kryształu. Zespoły głosek tworzą płaszczyzny, ściany dźwięku substancjalizujące rzeczywistość liryku. A przecież materią tego utworu jest woda – płynna, żywa, substancja poza kształtem, formą. Woda, która wyraźnie odbija byty nie tylko powierzchnią, lecz całą sobą („tonią przejrzystą”), pozostając jednak w tym odbijaniu czysta, nie zmieniona. Samo zjawisko odbijania w tym utworze warte jest studiowania, kontemplacji: objawia, jak powstaje w odzwierciedleniu kształt przedmiotu. Nie będę tu opisywał znanych z licznych prac mechanizmów powtórzeń, paralelizmów<sup>15</sup>, tworzących rytm niezwykłego „dziania się” utworu. Podstawowy nurt akcji lirycznej ukazuje proces kondensacji, koncentracji, znajdujący kulminację w strofie czwartej, stwarzającej formę wieczności poza formą, poza strukturą, w samej materii bytu wody. Tu, w czystej wieczności, znajdowałby finał „lustrzany tunel” dotychczasowej twórczości. Ale w *Nad wodą wielką i czystą...* próba poznania radykalnego, dotarcia do esencji bytu, prowadzi nieuchronnie do metamorfozy, staje się nią. Człowiek – „lustro luster” – okazuje się w swej istocie przemianą. Metamorfozą w kształt już nieantropomorficzny – inny, transcendentny<sup>16</sup>. Dostrzec można, że metamorfoza jest dla całego cyklu drugim, obok odbicia, podstawowym wyobrażeniem, tematem. Kształtuje akcję liryczną wszystkich (poza inicjalnym *Ach, już i w rodzicielskim domu...*) utworów. Szczególnie istotna wydaje się w liryku *Polaty się lzy...* (przemiana podmiotu w kształt wyrażony przez kryształową bytowość łez) i w finalnym *Uciec z duszą na liście...* (ostateczna metamorfoza antycypowana obrazem motyla). Podkreślić trzeba, że zasadę uzyskiwania w odbiciu samoświadomości, która prowadzi do metamorfozy, przemiany, rozwoju, konkretyzuje Mickiewicz równolegle: myśło w wykładach lozańskich i poetycko w lirykach.

Trzecim obok odbicia i metamorfozy najważniejszym „zdarzeniem” lirycznym lozańskiego cyklu jest de-centralizacja – przeniesienie, przemiana centrum. Elementy tego zjawiska dostrzec można już we wcześniejszej twórczości Mickiewicza, ale w lirykach lozańskich przejawia się ono szczególnie radykalnie i – niezwykle. W całym cyklu ważne są relacje przestrzenne: „Polaty się lzy [...] / Na” (z góry w dół, wyjście na d); „t u mój trup”, „T a m uciekam” (a także: pod, na, z, ku, „wśród”); „Uciec z duszą na” (do góry,

<sup>15</sup> J. Kleiner: *Liryki lozańskie*. W: Idem: *Studia inedita*. Oprac. J. Starnawski. Lublin 1964, s. 324–421.

<sup>16</sup> O tej metamorfozie i o innych istotnych zjawiskach w tym liryku zob.: M. Stala: „*Nad wodą wielką i czystą*”. „Ruch Literacki” 1978, nr 3 (zob. także szereg artykułów o lirykach lozańskich tegoż autora: M. Stala: *Trzy nieskończoności*. Kraków 2001); J. Brzozowski: *Fragment lozański. Próba komentarza wierszy ostatnich Mickiewicza*. W: „Folia Litteraria”. Z. 31. Łódź 1991.

gdzie indziej). Te relacje (i ich przemiana) w istotny sposób określają strukturę świata, pozwalają również prześledzić interesujące mnie zjawisko decentralizacji.

Już w pierwszym ogniwie cyklu (według mojego uporządkowania), w liryku *Ach, już i w rodzicielskim domu...*, mówiącym o *arche*, o początku obraz centrum wydaje się dziwny, niepokojący. Dom, owo podstawowe, najważniejsze „tu”, nie ma cech prawdziwego centrum zakorzeniającego człowieka w bycie. Wyraźne jest wyobcowanie, wyalienowanie podmiotu wewnątrz własnego domu. Sądzę, że w próbie opisanego, zrozumienia tej sytuacji zbędne byłoby jakieś psychoanalityczne „węszenie”, domniemywanie negatywnego charakteru Mickiewiczowskiego domu rodzinnego. Nie w tym chyba tkwi sedno wiersza. Utwór ten (podobnie jak inne liryki lozańskie) ukazuje raczej doświadczoną na sobie samym, ale nieuniknioną sytuację egzystencjalną człowieka, jaką jest jego istotowe, fundamentalne wykorzenienie (będące skądinąd wariantem biblijnego symbolu wygnania z raju)<sup>17</sup>. Podmiot wiersza był we własnym domu zbędny, niepotrzebny, a dom nie taki, jaki powinien być. Mówi o tym język: niby „w” domu, ale z zastrzeżeniem „Ach, już i”. Język surowy, urywane wersy, jakby z trudem wypowiedane.

Kolejny utwór (*Gdy tu mój trup...*) dookreśla egzystencjalno-metafizyczną sytuację podmiotu, ukazując ją już nie w przeszłości, lecz w teraźniejszości. Pozornie wszystko jest w porządku – bohater-podmiot jest „w pośrodku”, a więc wewnątrz kręgu, grupy bliskich. Jednak rozdziew między tym pozornie pozytywnym obrazem a rzeczywistą sytuacją jest jeszcze większy niż w liryku poprzednim. Ten bowiem, który żyje w rzeczywistości „tu”, jest trupem. Taki jest efekt egzystowania w „tu”. Bycie pozorne. W utworze pojawia się jednak alternatywa – „tam”. Istniejące gdzie indziej – nie w zwykłej przestrzeni fizycznej, lecz raczej metafizycznej<sup>18</sup> – prawdziwe centrum. Liryk nie tylko je ukazuje, lecz odsłania także, jakiej metamorfozie ulega centrum w lozańskim cyklu.

Opozycja „tu” i „tam” (w różnych postaciach) obecna była już we wcześniejszej twórczości Mickiewicza; przejrzysto ukazana została w *Panu Tadeuszu*, szczególnie w *Epilogu*. Lecz nawet w tym „gryzącym, lirycznym posłowniu” jest jakieś prawdziwe „tu”, inne od paryskiego bruku – kraj lat dziecińczych, w którym byt nie został wypaczony. Cały epos jest budowaniem (odtworzeniem?) obrazu takiego bytu, w którym istoczy się ład i widoczne są ślady *sacrum*. W lirykach lozańskich proces alienacji, destrukcji świata jest posunięty znacznie dalej. (Można wprawdzie próbować identyfikować „tu” z liryku *Gdy tu mój trup...* z „paryskim brukiem”, a „tam” z „krajem lat dziecińczych”, ale

<sup>17</sup> Oczywiście jest tu odwołanie poprzez *Prolog* III części *Dziadów* do sytuacji człowieka wobec *sacrum* („Niedobre, nieczułe dziecię”).

<sup>18</sup> Sprowadzenie jej do wymiaru wyłącznie psychicznego byłoby uproszczeniem utworu.

cykl lozański opiera się takim uproszczeniom). Analizowany już liryk *Ach, już i w rodzicielskim domu...* wskazuje, iż nawet „tu” – dom rodzinny – nie jest rzeczywistością bytu prawdziwego. Także drugiej strony równania – rzeczywistości „tam” z liryku *Gdy tu mój trup...* – nie można utożsamiać z Soplicowem ani z „krajem lat dziecinnych” (mimo że istnieją pewne podobieństwa obrazowe). Takiej pomyłce zapobiegają istotne cechy owego „tam”. Podstawową rolę odgrywa tu, opisana wcześniej, odwrócona perspektywa. Analizy badaczy ikon<sup>19</sup> (w ikonach perspektywa odwrócona jest szczególnie wyrazista i ważna) wykazują, że perspektywa odwrócona stanowi przejrzysty znak, wskazujący, iż rzeczywistość w nią ujęta ma charakter transcendentny, znajduje się poza naszym światem, poza jego prawami<sup>20</sup>. Taki charakter ma więc również lozańskie „tam”. Wewnątrz tej krainy przestrzeni i czasu odwróconego dzieją się zjawiska ważne i niezwykle.

W drugim wersie ostatniej strofy liryku *Gdy tu mój trup...* pojawia się „las”. Jak mówi wielokrotnie potwierdzone (nie tylko moje) doświadczenie, ów „las” (słowo, obraz, sens) w pamięci znika. Jakby był tu nadmiarem, jakby się wyobraźni zdawało, że w tym wersie, w którym Ona „leci”, wystarczyłby sam obraz łąk jako przestrzeń lotu. Jakby las istniał, znaczył inaczej, funkcjonował w innym porządku. W wersie tym zagęszczają się obrazy i słowa (mimo zgodności wzorca metrycznego). Nawet graficznie „śród” otoczone jest przez dwie wysokie kolumny słów „las” i „łąk”. Las, w którym znajduje się podmiot (właściwie „my”), to nie tylko przestrzeń natury<sup>21</sup>. Już bardziej (poprzez Malczewskiego) las dantejski (choć to rzeczywistość nie tyle negatywna, ile zakryta, metafizyczna); na pewno zaś głęбина, gąszcz.

Dostrzec tu można wyraźne odwrócenie wzorcowego modelu z *Pana Tadeusza*. W arcyepoemacie ludzkie centrum (owo doskonałe „tu”) znajdowało się w Soplicowie, we dworze; otoczone coraz szerszymi kręgami bytu oddalającego się od tego, co oswojone, bliskie. Wprawdzie w kosmicznym obrazie wschodu słońca (Księga XI, w. 155–164), implikowane jest inne centrum (skoro ziemia stanowi tu zaledwie powierzchnię morza, którego głębię stanowi już Coś zupełnie innego), ale to już nieludzkie, pozaziemskie, boskie centrum; w kosmicznej perspektywie jest też widziane. Teraz, w lozańskim liryku, ludzkie (podmiotu, nasze) centrum przenosi się w owo miejsce głębinne, „zagęszczonej rzeczywistości” – nieludzkie, inne. Tu, w lesie – a nie na ganku (we dworze) – zbiegają się wszystkie linie rzeczywistości.

<sup>19</sup> B. Uspienski: *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon...*; P. Ewdokimow: *Prawosławie...*

<sup>20</sup> Jak wskazuje Uspienski, perspektywa odwrócona, występująca w różnych postaciach w szeregu kultur, zawsze ma taki sens, jej odczytanie ma więc charakter uniwersalny.

<sup>21</sup> Tak odczytuje ten fragment utworu w swej ciekawej i precyzyjnej interpretacji, wydobywającej i rozszyfrowującej wszystkie istotne aspekty liryku, Jacek Łukasiewicz: *Wiersze Adama Mickiewicza*. Wrocław 2003, s. 160–161.

Ten proces przemiany centrum – jego kształtu i istoty, a także relacji między nim a podmiotem i światem – znajduje kontynuację w „głównym” liryku *Nad wodą wielką i czystą...* W nim nie ma już właściwie świata wydziedziczenia, bycia nieautentycznego, „tu” (choć są jeszcze jego ślady). Podstawowa sytuacja wyznaczona jest w pierwszej części liryku (początkowe trzy strofy) przez słowo „nad” – prawdziwy byt to woda (stałe obecna); ona stanowi centrum, inne byty są od niej oddzielone<sup>22</sup>. „Nad wodą” znajdują się kolejno opoki, obłoki i błyskawice. Także (jak można domniemywać) podmiot utworu. Przestrzennie – jako obserwator – znajduje się on także w relacji zewnętrżności, oddzielony zarówno od wody, jak i od innych bytów. W strofie czwartej zanika relacja „Nad” i dwoistość świata (Byt i byty). Zostaje tylko woda. Ta kondensacja rozpoczyna przemianę relacji i – centrum. W strofie piątej podmiot nie znajduje się już względem wody w relacji zewnętrżności, oddzielenia; nową relację wyraża „dokoła” – a więc on jest wewnątrz, w środku, przyjmuje jej naturę (odbijanie). Staje się centrum bytu. Na tym jednak nie kończy się metamorfoza. Powracają inne byty, ale w ostatniej strofie wyraźnie odmiennej od początkowej postaci – każdy aspekt (poziom) bytu ma charakter samoistny (i swoście wieczny). Dawnego centrum już nie ma, świat istnieje na innej zasadzie – poziomy bytu łączy już nie jakaś określona, hierarchizująca relacja, lecz zasada analogii, współbytowania, wyraźna w konstrukcji tekstu.

Poza światem „tu” znajduje się także podmiot liryku *Polały się lzy...*, ale jego sytuacja wyrażona została inaczej – właśnie w oddzieleniu od siebie zamkniętego, zastygniętego w skończonych już okresach życia. Łzy się leją na te zmarmurzone obrazy egzystencji, ale podmiot znajduje się nad nimi, w inności – wyrażonej podobnie jak w liryku *Nad wodą wielką i czystą...* płynnością, ruchem, kształtem wodnym (łzami). Analogicznie ruchem ma się wyrażać egzystencja w *Snuć miłość...* A w końcowym liryku *Uciec z duszą na liście...* jest już tylko gest ucieczki i obraz tego całkowitego „tam” – dom budowany w Inności, przez tego, który staje się innym – motylem? ptakiem?

## Drugie odbicie

Jeżeli spróbować teraz (uwzględniając wszystko, co już powiedziano) ująć Mickiewiczowski obraz literatury rzymskiej jako całość, to widać wyraźnie, że centralne zjawisko stanowi w nim *f o r m a*. Stworzenie, „wykucie” mocnej,

<sup>22</sup> Właściwości cassirerowskiej „przestrzeni mitycznej” wykorzystał już Marian Maciejewski w swym (klasycznym już!) artykule o lirykach łożańskich: *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*. W: Idem: *Poetyka – gatunek – obraz*. Wrocław 1977.

trwałej formy było najważniejszym dokonaniem łacińskiej kultury. Tylko forma literacka – jak stwierdza poeta – wyraża człowieka jako całość. W jej tworzeniu podstawowe znaczenie miały praktyczne, „inżynieryjne” umiejętności Rzymian: opanowanie sztuki jako rzemiosła, umiejętności, nad którą się panuje, której można się nauczyć, rozwinąć, jako czegoś ponadjednostkowego. Rzymianie jako pierwsi zamieszkali w stworzonej przez siebie ludzkiej formie. Powstanie takiej formy, stanowiącej fundament dla człowieka w jego egzystencji, w zadaniu utwierdzenia się i zakorzenienia w bycie niehumanistycznym, było w istocie, jak Mickiewicz wskazuje, stwarzaniem ludzkiej przestrzeni wolności. To ona dawała możliwość widzenia świata w nowej, niezależnej od natury i bogów perspektywie. Przestrzeń myślenia rzeczywiście ludzkiego: nowego poznawania i porządkowania kosmosu. Czynienia rzeczy ludzkich. Jakby Rzymianie pierwsi przeczuli, że przyjdzie czas, gdy odejdą bogowie, a kontury *sacrum* przestaną być przejrzyste i wyraźne. Czas, gdy tylko ludzka forma da oparcie, szansę przetrwania w świecie marnym.

Powodem do chwały Rzymian była wyraźnie sama forma, a nie nieprzeciętna oryginalność poszczególnych dokonań literackich. Oczywiście, aby taka forma mogła realnie zaistnieć, musiała mieć określone właściwości. Nie przypadkiem Mickiewicz podkreśla w swej charakterystyce rzymskości przejawy mocy, siły, czasem wręcz przemocy. One umożliwiły Rzymianom zbudowanie państwa światowego, poddanie sobie ziem i ludów. Ale tę moc Rzymianie nadali także stworzonej przez siebie formie. Dzięki temu nie była ona tylko przelotną igraszką, efemerydą, lecz stała się trwałą matrycą kształtującą nie tylko literaturę rzymską, lecz także całą późniejszą literaturę europejską. Istotny udział w tej trwałości miało stworzenie przez Rzymian nowej postaci literatury – jako dzieła utrwalonego, literatury jako pisma<sup>23</sup>.

Oczywiście, istotne było, iż forma ta stworzona była nie gdzieś na uboczu, na rubieżach Europy, lecz w centrum, wewnątrz kultury państwa światowego. To zapewniło stworzonej formie powszechność. Rzymianie, tworząc w naszym, śródziemnomorskim świecie pierwsze państwo globalne, opanowali zdolność skupiania, tworzenia tego, co czyni środek, rdzeń. Jak dobrzy rzemieślnicy zebrali, wykorzystali elementy wszystkiego, co mieli w zasięgu, a co było dla nich przydatne z literatury Wschodu i Grecji, przekuli i stworzyli formę powszechną. Może nie ciekawszą, nie oryginalniejszą, lecz mocniejszą, trwalszą i bardziej uniwersalną. Dlatego to ona kształtowała w zasadniczy sposób (nadal skrycie kształtuje) literaturę Europy, a nie oryginalniejsza literatura grecka. Oczywiście, następcy Rzymian (poeta wyraźnie to uwypukla w swym wykładzie instalacyjnym) nie znajdowali się już wewnątrz formy rzymskiej i nie mogli jej w prosty, naturalny sposób kontynuować (powtarzaliby tym

<sup>23</sup> Nie rozwijam tego wątku, gdyż zajmują się nim autorzy innych, zamieszczonych w niniejszej książce tekstów (m.in. Aleksander Nawarecki).

samym tylko domkniętą już i spetryfikowaną strukturę, odcisk zatrzymany w czasie). Lecz mogli (musieli!) budować na jej fundamencie coś nowego, wyższego i bardziej złożonego. Nie zaczęli jednak od zera, nie byli już zawieszani bezpośrednio w otchłani niewiadomego, przepaści niepewności.

Drugą stronę opisywanej trwałości rzymskiej formy, jej zdolności do opierania się naciskom rzeczywistości stanowi, dostrzeżona przez Rzymian i włączona w kształt owej formy, przeciwstawna właściwość: wewnętrzna zmienność, zdolności rozwojowe słowa i całej literatury. Jak wskazuje Mickiewicz, właściwością czyniącą z literatury łacińskiej centralną, niezbywalną część literatury powszechnej („pień” drzewa) był jej ewolucyjny charakter, przejawiający się w mechanizmie wyrastania z jednej, istniejącej już postaci literatury, postaci nowej, nowych gatunków, umożliwiających nieustanną regenerację – dostosowanie form literatury do zmieniającego się kształtu świata. Ewolucyjna zdolność literatury łacińskiej wiąże się, być może, z widocznym w Mickiewiczowych wykładach mocniejszym i głębszym osadzeniem kultury, cywilizacji rzymskiej w historii. Z pojawiającym się w prozie historyków rzymskich nowym poczuciem czasu historycznego. Trwałość formy i jej zdolność do ciągłego rozwoju stanowią ekstrakt Mickiewiczowego obrazu literatury łacińskiej.

\* \* \*

Mickiewicz, jak każdy poeta (twórca), zmagał się z formą nieustannie. Sam początek jego drogi to wypracowanie formy klasycznej własnych wierszy. Potem zmagania z wyzwoleniem się od tejże formy i ze stworzeniem formy nowej – romantycznej. Nowych romantycznych form gatunkowych (ballady, dramatu, powieści poetyckiej). Także romantycznych kształtów, wyobrażeń świata – nie tylko tych „ukrytych za tekstem”, lecz także tych, które (jak mówi Ricoeurowska hermeneutyka) rozpościerają się przed tekstem<sup>24</sup>, jako projekt, pra-forma. Obie formy – wierszowa (kształt tekstu) i wyobraźniowa – są dwiema stronami (wymiarami) słowa poetyckiego.

Dla Mickiewicza zmaganie z formą nie tylko było istotne, ale także wiązało się z refleksją teoretyczną. W przetrwałej w zapisie rozmowie poeta, wspominając niegdyśjsze problemy ze stworzeniem romantycznej postaci ballady, podkreśla trud jej „wyrzeźbienia” (gdy nie istniały jeszcze wzorce). Całość wywodu podsumowuje stwierdzeniem: „[...] tak się formy wyrabiają” (WS, T. 14, s. 50). Ta samoświadomość towarzyszy wypracowywaniu kolejnych, nowych postaci Mickiewiczowej poezji. Wyraźne jest to w sonetach (szczególnie w *Sonetach krymskich*), które są poetyckim ćwiczeniem formy wierszowej, ale można

<sup>24</sup> P. Ricoeur: *Język – tekst – interpretacja*. Wybór i wstęp K. Rosner. Tłum. K. Rosner, P. Graff. Warszawa 1989, s. 241.

w nich odnaleźć także ślady poetyckich „badań” nad formami wyobraźni: ich powstawaniem, metamorfozą i destrukcją<sup>25</sup>.

Tę pracę nad formą widać oczywiście także w kolejnych utworach (*Dziady* część III, *Pan Tadeusz*), ale dopiero w lirykach lozańskich czyni Mickiewicz formę głównym tematem swej poezji. Poeta dokonuje tego, tworząc nowe, „szkicowe” formy wierszy, włączając w akcję liryczną wątki metapoetyckie, lecz, co najważniejsze, stwarzając w całym cyklu taki sposób poezjowania, w którym o formie mówi się samą formą. Służą temu opisane już w niniejszym szkicu metamorfozy kształtów (wiersza i świata) uwypuklające, uwyrażniające formę. Najdoskonalej spełnia to zadanie centralna figura liryków lozańskich (i niniejszego szkicu) – odbicie. W odzwierciedlaniu, poprzez podwojenie kształtu, wydobyć go z sieci współkształtów, najwyraźniej staje przed nami czysta forma. W odbiciu poeta obserwuje, śledzi, co dzieje się z formą-światem, jaka jest istota kształtu, jak on powstaje i przemienia się. Liryki lozańskie to poezja, w której Mickiewicz raz jeden, na końcu swej poetyckiej drogi, destyluje z rzeczywistości same czyste formy<sup>26</sup>. Zostawia tylko esencję bytu, odrzucając wszystkie zbędne akcydensy. Dopiero na tym ekstrakcie dokonuje swych badań, refleksji nad formą i – światem.

Stworzenie takiej właśnie formy jest może najważniejszym poetyckim dokonaniem Mickiewicza. Dzięki jego magicznym zabiegom nie jest to już przecież „zwykła” forma. I nie wyraża tylko przestrzeni fizycznej. W oczywisty sposób (co już wskazywano<sup>27</sup>) objawia sakralność bytu. Ale czyni to w sposób nowy i niezwykły. Mickiewicz, który niegdyś odbudował na fundamencie symboli kosmologicznych przestrzeń sakralną (*Ballady i romanse* oraz *Dziady* wileńskie), a potem odnowił symbolikę chrześcijańską, czyniąc ją podstawą metafizycznej, sakralnej wizji kosmosu i dziejów (*Dziady* część III, *Pan Tadeusz*), odrzuca teraz wszystko, co stworzył, zdobył, i rzeźbi na nowo przestrzeń symboliczną, sakralną w samej formie. Dotychczasowe symboliczne sensory (kosmologiczne i biblijne) są w niej (jak ukazał to Marian Maciejewski) dalej obecne. Stanowią jednak tylko punkt wyjścia, zawartość materii, z której poeta dopiero stwarza świat. Bo w lirykach lozańskich Mickiewicz idzie dalej: tu w samych kształtach, w ich przestrzennym uporządkowaniu, w wewnętrznym dzianiu się, w postaciach tego „dziania się” zawarta jest sakralność. W samej krystalicznej przejrzystości bytów i słów. Poeta zbudował formę ludzką i sakralną zarazem, taką, w której można zamieszkać także w naszym czasie marnym, gdy odeszli bogowie, a ślady świętego zacierają się coraz bardziej.

<sup>25</sup> Piszę o tym szczegółowo w książce *Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza...*

<sup>26</sup> Oczywiście już wcześniej w *Zdaniach i uwagach* (jak wskazali to Maciejewski czy Miłosz) Mickiewicz stworzył jeszcze bardziej „nagą poezję”, ale w ograniczonym stopniu odbywa się tu kreacja świata. Poetę zajmują tu nie formy, lecz prawa, zasady.

<sup>27</sup> M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*...

Nie chcę tu orzekać o mechanizmie wzajemnych wpływów różnych dziedzin Mickiewiczowskiej myśli, kreacji, ale niewątpliwa jest obecność formy w centrum zarówno refleksji teoretycznej, jak i twórczości artystycznej okresu lozańskiego. Refleksje nad rzymską formą ponad wszelką wątpliwość sprzyjały jego własnym poszukiwaniom poetyckim. Na ile wpłynęły na ich kierunek? Z kolei poetyckie eksperymenty z formą były, być może, znakomitym poligonem, wspomagającym domyslenie teorii poezji.

Lecz w lirykach lozańskich forma nie była ani ostatecznym celem, ani punktem dojścia poezji. Już w czwartej strofie liryku *Nad wodą wielką i czystą...* wyraźne jest wyjście poza formę – bycie wody (bytu transcendentnego) ukazane zostało jako niezależne od formy. A dalej jeszcze bardziej zdecydowane wyjście poza nią, poza relację ją konstytuującą. Absolutna metamorfoza. W liryku *Polaty się lzy...* przedstawione zostało niemal naocznie, że forma – będąc twardą, mocną i trwałą – może być klatką. Taki charakter mają trzy zamknięte, zmarmurzone okresy życia w tymże liryku. Dopiero oczyszczenie, dystans i wyjście poza nie, poza klatkę formy, pozwala przezwyciężyć klęskę i stać się kimś innym. Trzeba uciec gdzie indziej, ponad, poza formę, poza przestrzeń, nawet przestrzeń sakralną. Forma sakralna objawia, wyraża transcendencję, ale transcendencja dokonuje się w wyjściu poza nią, w metamorfizie w inną, „zmartwychwstałą” już postać. W lirykach lozańskich została ona wyrażona w kształtach bytu ciągłego, pozaforemnego: łez, rzeki, wody... Taka jest poetycka teologia liryków lozańskich – wyrażenie istoty chrześcijaństwa językiem czystych form. Pójście o krok dalej niż w lozańskich wykładach<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Oczywiście można się zastanawiać, czy w wykładzie instalacyjnym myśl ku temu nie zmierza, ale opisane są tu raczej początki stwarzania formy sakralnej, a nie transcendencji poza nią.

## A double reflection The Lausanne lectures – Lausanne lyrics

### Summary

The author of the article discusses the connections, on the deeper level of meaning, between two masterpieces written by Adam Mickiewicz during his „Lausanne period” (the Lausanne lectures and Lausanne lyrics). The author selected from the texts the basic figures of imagination (reflection, metamorphosis and decentration), the analysis of which made it possible to reconstruct the core of Mickiewicz’s late poetry: the essence of poetry consists in the multidimensional form. It is visible not only in the theoretical phrasing of the lectures (the form as a superindividual and universal achievement of Romans) but also in the artistic practice of Lausanne lyrics (the form becomes the main carrier of meanings; the poet forges his innovative symbolism from the form).



## Un double reflet

## Les cours magistraux de Lausanne – les poèmes lyriques de Lausanne

## Résumé

L'esquisse décrit les liaisons qui unissent, dans la sphère des significations plus profondes, deux oeuvres de l'époque de Lausanne (les cours magistraux et les poèmes lyriques). On a extrait des textes des figures primaires de l'imagination (reflet, métamorphose et de-centralisation), dont l'analyse a rendu possible de reconstruire le noyau de la poétique tardive de Mickiewicz: l'essentiel de la poésie se renferme dans la forme multiple. Cela est visible aussi dans des compositions théoriques des cours (la forme comme une acquisition globale et universelle des Romains), que dans la pratique créatrice des poèmes lyriques de Lausanne (la forme devient le porteur de sens primordial, c'est d'elle que le poète forge sa symbolique novatrice).